La Commedia dell'Arte

Siro Ferrone

All'inizio del Cinquecento il mestiere di chi si guadagnava da vivere recitando divenne molto diffuso e si trasformò da attività prevalentemente individuale in attività di gruppo. Al 1545 risale il primo atto notarile conosciuto che registra la costituzione di una «fraternal compagnia»[1]: un gruppo di attori aveva stipulato un contratto sociale e si era impegnato a recitare unito, per un periodo di tempo non breve, in luoghi non fissi, naturalmente a scopo di lucro. E'probabile che l'esistenza di un simile protocollo con clausole precise presupponesse una pratica e una consuetudine anteriori: attori che stanno insieme, si disciplinano, viaggiano, programmano il lavoro, coordinano le rispettive specializzazioni. La previsione, all'interno di quel contratto, di sanzioni ai danni di «soci» non rispettosi degli accordi indica che i contraenti il patto non erano mossi da principi ideologici di solidarietà ma da convenienze e opportunità pratiche, anche da interessi individuali contrastanti, solo momentaneamente, e per contratto, messi a tacere.

I pochi, frammentari, documenti sull'attività di quelle compagnie, insieme all'assenza quasi assoluta di stampe e manoscritti prodotti dagli attori, hanno fatto nascere il pregiudizio che il loro teatro (per convenzione poi denominato Commedia dell'Arte) fosse puro gesto, improvvisazione disordinata, mancanza di drammaturgia. La produzione crescente, ma sempre minoritaria rispetto a quella dei letterati, di opere dovute alla mano di comici professionisti dopo il 1580, è spesso sembrata un'ipercorrezione eccezionale. In realtà è lecito immaginare la drammaturgia dei comici come il corrispettivo artistico del protocollo d'intesa che la «fraternal compagnia» aveva stabilito davanti al notaio. Ciascun attore, entrando in compagnia, metteva in comune il suo bagaglio personale di esperienze, mentre nello stesso tempo riceveva dagli altri un analogo prestito.

La prima generazione dei comici dell'Arte fu una confederazione di mestieri teatrali, nella quale la messa in comune dei rispettivi patrimoni attorici, agevolata dalle radici comuni di una tradizione che affondava nel Medio Evo, fu resa fertile dalla diversa origine municipale dei contraenti il patto. La

1. Cocco, E. (1915). *Una compagnia comica della prima metà del secolo XVI.* In «Giornale Storico della Letteratura Italiana». LXV, p. 55 e sgg.

VISIT…

drammaturgia dell'Arte fu regolata, come il patto notarile, da norme convenzionali, dapprima non scritte, difficili e controverse, e poi via via sempre più riconosciute, accettate e trasmesse lungo l'asse ereditario delle famiglie dei comici. L'apparizione delle prime stampe di commedie scritte da attori (che citarono spesso, nel frontespizio, accanto al proprio nome, l'appartenenza alla "ditta") fu, in un certo senso, l'annuncio di un ulteriore protocollo d'intesa. Un protocollo evoluto con cui l'Arte chiedeva di essere riconosciuta non solo dalla società comune, ma anche da quella letteraria.

Dapprima le commedie dei comici imitarono i modi tenuti dai grandi letterati che avevano scritto per il teatro, poi si affrancarono acquistando caratteri autonomi e originali, evitando di confondersi con una letteratura drammatica che invece, per parte sua, cominciava a trasformare la diffidenza verso i comici in imitazione. Dovette trascorrere almeno un'altra generazione perché, con il *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala (1611),[2] la Commedia dell'Arte potesse trovare un riscontro editoriale originale che, anche nella tecnica di riproduzione dei materiali teatrali, fosse in grado di rispettare l'autonomia, sia pur imperfetta, del mestiere. Quel libro, e i molti altri che all'inizio del secolo XVII furono pubblicati in memoria delle prime compagnie, dettero di colpo alla Commedia dell'Arte lo statuto di tradizione. I comici che vennero subito dopo poterono accostarsi alla letteratura drammatica con orgoglio. I loro libri non sono notevoli in quanto curiosi prodotti di una categoria minore speciale (gli attori-autori-editori) ma in quanto segnali di una riforma della letteratura drammatica italiana effettuata dal basso, il cui risultato più alto è rappresentato, all'inizio del Seicento, quasi un secolo dopo il primo atto di costituzione di una «fraternal compagnia», dalle opere di Giovan Battista Andreini, piccoli capolavori del nostro teatro, espressioni di una commedia riformata molto tempo prima di Goldoni.

Torniamo dunque al 1545 come a una data di comodo e interroghiamoci sull'origine sociale degli attori che dettero vita al nuovo artigianato dello spettacolo. Solo una minima parte dell'universo comico professionale preesistente (i buffoni solitari, gli artigiani senesi napoletani fiorentini e pavani, i ballerini e i ciarlatani) cercò di trovare riparo sotto le ali protettive delle compagnie professionali.[3] Essi rimasero preferibilmente da soli. L'attore, del resto, è per sua natura conservatore e conformista, ha nel sapere professionale il suo unico bene, lo difende dalle minacce di innovazione che possono mettere in pericolo il suo primato. A cercare nuove forme di organizzazione, imitando i modelli suggeriti dall'ambiente colto (dalle Accademie alle Compagnie della Calza alle Compagnie di piacere) furono soprattutto gli attori che erano

2. Cfr. SCALA, F. *Il Teatro delle Favole rappresentative*. Edizione moderna a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1976.
3. Sui testi di questa proto-Commedia dell'Arte si veda la ricca, anche se filologicamente scorretta, antologia *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*, a cura di V. PANDOLFI, prefazione e bibliografia aggiornata di S. FERRONE, Firenze, Le Lettere, 1988, voll. 6.

approdati più di recente alla professione. Un tempo studenti, dotati di buona formazione umanistica, capaci di leggere il latino, obbligati per varie ragioni a «ingaglioffirsi» nel mestiere comico, fino al punto di vivere esclusivamente di quello. Si pensi alla cesura netta prodotta dal secondo decennio del secolo nell'assetto economico e sociale d'Italia. L'accellerazione della crisi fu rapidissima nel successivo ventennio e molti giovani destinati a fulgide carriere umanistiche si trovarono a vivere l'esistenza sradicata dei nuovi poveri. La vendita delle personali virtù letterarie fu una delle conseguenze più facili; e si consumò infatti attraverso i volgarizzamenti dei classici, la loro pubblicazione o rappresentazione davanti a un pubblico pagante, come nel caso di Cherea a Venezia.[4] Anche l'avvento delle attrici sul palcoscenico, fondamentale per la genesi del teatro dei professionisti, fu determinato dalla decomposizione dei ceti aristocratici d'inizio secolo. Il teatro fu infatti il rifugio inevitabile di molte *meretrices honestae,* poetesse, cantanti, cortigiane, fiorite all'ombra delle corti (romana e padane) e, in seguito, dopo la crisi di queste e l'imporsi della Controriforma, alla ricerca di un luogo autonomo in cui salvare la loro identità artistica e sociale. Qualunque sia il rilievo della loro apparizione nel mondo dello spettacolo, è certo che furono queste attrici e gli «scolari» degenerati ad avvicinare veramente con la pratica quotidiana della vendita del teatro, il mondo del recitare e quello dello scrivere. A questo fenomeno si deve poi aggiungere quello contrario, ma complementare, dell'ascesa verso la drammaturgia "concertata" e di gruppo di molti ciarlatani, venditori ambulanti, cerretani, spinti a rifugiarsi nelle «fraternal compagnie» dalla necessità di fuggire alla repressione messa in atto dai governi locali nei confronti dei vagabondi e dalla censura ecclesiastica nei confronti dei falsificatori di finte reliquie, dei falsi mendicanti, dei falsi storpi.[5] Essi seppero, in alcuni casi, adattare l'arte della falso alla finzione teatrale.

Al di là delle intenzioni degli "angeli caduti" dell'umanesimo o dei bisogni dei cerretani in cerca di salvezza, fu l'esistenza del genere "commedia", rimesso in circolazione dalla cultura umanistica da cui provenivano i primi, a consentire una via d'uscita ai secondi. Grazie a questa, e in misura minore alle altre due "forme" canoniche della tragedia e del dramma pastorale (non a caso modelli informatori della scena di città), gli attori si dettero un'organizzazione che col tempo avrebbe vinto le censure degli accademici e dei disciplinati dell'aristotelismo. Le corti ammettevano sì delle eccezioni alla regola che voleva la recitazione cortigiana affidata ai soli dilettanti (a Monaco di Baviera nel 1568 furono celebri le esibizioni di professionisti italiani;[6] nell'Isola di Belvedere sul Po erano stati i comici «Gelosi», nel luglio 1573, a recitare

4. Cfr. ZORZI, L. *Il teatro e la città*. Torino, Einaudi, 1977, p. 209-304.
5. Cfr. TESSARI, R. *La Maschera e l'Ombra.* Milano, Mursia, 1981, p. 31-47; FERRONE, S. *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento,* Torino, Einaudi, 1993, p. 3-88.
6. La descrizione coeva di quella festa, opera del musicista Massimo Troiano, si trova adesso in SCALA, *Il teatro…,* cit., p. LXVII-LXXII.

l'*Aminta* di Torquato Tasso;[7] gli stessi recitarono un canovaccio tratto da *La Zingana* di Gigio Artemio Giancarli e un altro intitolato *La pazzia di Isabella* al Teatro degli Uffizi nelle celebri feste medicee del 1589)[8], ma come intermezzi carnevaleschi e istrionici di una regola artistica fatta di resistenze morali e formali contro la sregolatezza degli istrioni.

La committenza straordinaria delle corti fu tuttavia un principio regolatore che consentì alle compagnie degli attori di regolare il loro calendario di attività. In funzione di quella destinazione la commedia apparve il *passe-partout* che avrebbe potuto fornire a una ragione sociale d'ordine commerciale giustificativi d'ordine retorico. Se si guardano bene i ruoli canonici di una compagnia professionistica così come sono ricavabili dai documenti d'epoca, dalle notizie indirette e dai canovacci più tardi pubblicati, non si potrà negare che essi (vecchi, innamorati, servi, capitano) corrispondano perfettamente al mansionario richiesto dal genere "commedia" anche se è vero che simili "parti" potevano facilmente essere adattate (come furono) alla pastorale e alla tragedia. Forse non fu un bene, nel senso che la multiforme creatività dei comici solitari venne costretta in uno schema semplificato. Tuttavia è dalla semplificazione delle sue funzioni vitali che un organismo trae forza e capacità di sopravvivenza. Sicuramente gli attori si costituirono in compagnie secondo le esigenze di un genere capace di funzionare come minimo comune multiplo di tutte le forme di teatro in voga.[9]

Un modello adattabile alle circostanze diverse e che avrebbe richiesto a Ferrara una prevalenza della pastorale, a Firenze una separazione del repertorio comico da quello cortigiano, a Parigi un maggior riguardo per l'originale vocazione buffonesca. Chiedendo asilo alla struttura commediografica gli attori si servivano utilmente dei contenitori vuoti che la cultura umanistica aveva brevettato. Chi entrava in commedia poteva essere certo di entrare in compagnia, e sopravvivere. Per entrare in commedia era indispensabile sottoporree a trasformazioni il proprio linguaggio, la seconda pelle che i comici si erano lasciati crescere dalla nascita e che, prima dell'avvento della commedia, erano destinati a conservare fino alla morte. La storia personale degli attori nati alla metà del secolo XVI fu segnata da questo dilemma: trasformare il mestiere ricevuto dalla tradizione per essere accolti dagli altri oppure scomparire nel nulla conservando l'antico. Molti alla ripetizione preferirono la trasformazione. Una fase di ripiegamento della cultura teatrale poté quindi risolversi in evoluzione. Nell'aggiornamento del proprio personaggio l'attore non aveva soltanto l'ostacolo dei suoi limiti preesistenti, o lo spazio vuoto di un nuovo-antico ruolo da riempire; intorno tumultuava la concorrenza, si

7. CRUCIANI, F. *Percorsi critici verso la prima rappresentazione dell'«Aminta»*. In *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative,* a cura di BUZZONI, A., Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, p. 179-192.
8. Cfr. MAMONE, S. *Il teatro nella Firenze medicea.* Milano, Mursia, 1981, p. 72-81 e 127.
9. Cfr. in proposito MOLINARI, C. *Un commediante e il suo mestiere.* In CECCHINI, P.M. *Le Commedie,* Ferrara, Bovolenta, 1983, p. 26.

affollavano i compagni, si precisavano le parti complementari. Trovare un posto in commedia (e in compagnia) divenne presto un affare assai complicato; ancora più difficile fu il rimanervi. Così si spiegano le vicende alterne delle troupes italiane poco dopo la metà del secolo, le scissioni, le fusioni, le fughe di attori, i tentativi dei principi di staccare le parti migliori dall'insieme del complesso, le resistenze del complesso a sottoporsi a una forzosa ristrutturazione. In questo turbinio di concorrenza e di specializzazione, i ruoli si moltiplicarono intorno a poche varianti di base, sempre rispettose del mansionario-tipo suggerito dalla commedia. I vecchi si sdoppiarono in almeno due maschere (il Dottore e il Magnifico), lo zanni si scisse nelle due varanti dell'acrobata e dell'intrigante, gli innamorati formarono coppie in quantità, alcuni innamorati si autopromossero Capitani. In questo modo molti attori e buffoni dispersi trovarono nel genere di Plauto e Terenzio il loro ambiente naturale e poi, sempre per necessità, lo trasformarono, da invenzione prototipica qual era, in prodotto seriale e industriale.

L'incrociarsi di destini, di educazioni riuscite o mancate, di eredità dissipate o riscattate, doveva comunque trovare un equilibrio nel corso delle rappresentazioni. Per questo c'era bisogno di un attore non necessariamente versato nell'arte comica, ma dotato di virtù organizzative, che riuscisse a concertare gli uomini e i ruoli nel *continuum* dello spettacolo. Era un vero organizzatore chiamato a regolare il transito degli attori provvisori sotto il tendone della commedia, disciplinava la loro successione in scena anche con modificazioni dell'ultimo momento, ma bilanciava anche con adeguate integrazioni le assenze che si prospettavano all'inizio di una tournée o di una stagione. Le lettere e le suppliche degli attori, nonché le richieste dei vari committenti, attestano negli ultimi decenni del Cinquecento una costante instabilità delle compagnie.[10] Attori celebri tentati da eccezionali offerte di sovrani, gruppi di attori costretti a rimediare a improvvise defezioni, capocomici ostinatamente vincolati al rispetto della solidarietà di gruppo. Tenere insieme i diversi comici significava garantire la completezza del cast previsto dalla commedia. Ogni commediante uscendo di compagnia, o entrandovi, provocava effetti immediati non solo nell'organizzazione, ma anche nella natura della *fabula* che si sarebbe dovuto rappresentare. La *fabula* era costruita come accumulo e incrocio di «parti». Mutato (o perduto) uno solo dei suoi elementi costitutivi, essa doveva a sua volta mutare senza alterare l'equilibrio della rappresentazione. Il capocomico, l'organizzatore della compagnia fu così costretto a diventare drammaturgo. Un autore cioè continuamente alle prese con problemi di varianti. Il canovaccio fu il risultato di un gioco combinatorio all'interno delle possibilità offerte dalla cornice «comme-

10. Molte lettere sono edite e commentate in *Comici dell'arte. Corrispondenze.* Ediz. diretta da FERRONE, S., a cura di BURATTELLI, C.; LANDOLFI, D.; ZINANNI, A. Firenze, Le Lettere, 1993, voll. 2. Altri documenti sono in D'ANCONA, A. *Origini del teatro italiano,* Torino, Loescher, 1877, vol. II *passim* e in SANESI, I. *La Commedia,* Milano, Vallardi, 1954², vol. II, passim.

dia». Il drammaturgo coincise con il capocomico-organizzatore. E fu lui il prezioso *manager* che guidò l'incerto adeguamento degli attori, educati alle antiche arti di buffone, ai nuovi ruoli. Fu un'educazione lunga che promosse al rango di autore figure storiche come Francesco Andreini, Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini e Giovan Battista Andreini, che i documenti del tempo colgono quasi sempre impegnati in una faticosa opera di reclutamento e disciplina dei diversi colleghi. Le favole rappresentative che essi governarono scaturirono da una necessità *a priori* (lo schema commedia con le sue parti prestabilite) e da variabili legate alla cronaca e alla geografia (gli spostamenti, i ruoli e gli attori di volta in volta disponibili). La drammaturgia, il canovaccio, il testo non scritto, furono il risultato di un'opera paziente di adeguamento della propria libertà alla necessità, in attesa di un possibile superamento dell'ostacolo. Molte volte la vita degli attori trascorse nel prolungamento di quell'attesa, in una mediocre disciplina del conformismo.

Per avere la prima edizione a stampa di un canovaccio bisogna aspettare il 1602.[11] E' sicuro tuttavia che anche prima molti ne circolarono di manoscritti, soprattutto fra le mani dei comici delle compagnie più compatte e durature. Materiali d'uso facilmente deteriorabili, le «scalette» drammaturgiche non dovettero essere meno numerose delle lettere che i comici presero a scambiarsi in quello stesso periodo. I mannelli di missive che ancor oggi troviamo depositate negli archivi di Milano, Mantova, Modena, Firenze e Napoli, ebbero il privilegio di dover compiere un solo viaggio e di terminarlo nelle premurose mani di qualche archivista di corte. Per questo motivo oggi possiamo ancora leggerle. Per la stessa ragione fino al Settecento erano stati conservati i canovacci dei comici «Gelosi», odorosi di santità perché nei primi anni dell'ottavo decennio del Cinquecento li aveva personalmente sottoposti al vaglio della censura.[12] Però fu la stampa la carta di credito più autorevole a disposizione degli attori, il mezzo migliore con cui, davanti alla concorrenza, professionisti non sprovveduti, dotati di una buona cultura letteraria, poterono valorizzare il "ruolo", la "parte" che ciascuno aveva scelto per sé. Per alcuni fu il modo migliore di vendere il mestiere: attori minori riscattarono con la stampa di libri dedicati a se stessi una pratica di palcoscenico mediocre. Per tutti il libro teatrale ebbe un valore simbolico, pari appunto a quello della carta moneta. Un segno che rimandava a un significato d'uso. La stampa stava a garantire agli spettatori le qualità professionali della compagnia che si sarebbe prossimamente visto recitare. Garanzia non effimera, monumento perenne alle virtù di chi lo aveva redatto e di chi vi era stato ritratto.

Tra il 1583 e il 1588 si assiste quasi all'apparizione di una collana editoriale dei comici «Confidenti». In Francia è segnalata una loro *tournée* a partire

11. Cfr. *La schiava.* Pavia, per Pietro Bartoli, 1602, riprodotto in SCALA, *Il teatro…,* cit., p. XCI-C.
12. Sull'argomento TAVIANI, F.-SCHINO, M. *Il segreto della Commedia dell'Arte.* Firenze, La Casa Usher, 1983, p. 379-389.

dal 1584, e in quell'occasione, stampate a Parigi dal medesimo editore (Abel L'Angelier, legato agli ambienti di corte), uscirono una pastorale di Bartolomeo Rossi detto Orazio (*La Fiammella*) e una commedia (*Angelica*) di Fabrizio de' Fornaris noto come Capitan Coccodrillo e comico «Confidente». La prima opera apparve nel 1584, la seconda nel 1585. Entrambe erano dedicate al duca di Joyeuse, probabile intermediario del re Enrico III nella predisposizione della *tournée*. Dello stesso 1585 è una *Reponse di gestes de Arlequin au poète fils de Madame Cardine, en langue Arlequine, en façon de prologue, par luy mesme, de sa descente aux Enfer et du retour d'iciluy,* stampata dallo stesso Arlecchino, in Parigi, probabilmente presso un tipografo minore: si tratta del *pamphlet* con cui un attore italiano replicava a un detrattore che gli aveva dato del ruffiano. Aspetto minore di una querelle che vide contrapposti attori italiani e autorità francesi (proprio nel 1588, al termine di questo "ciclo", venne emanato un atto di proibizione delle recite), il documento ci interessa perché completa il probabile cast della compagnia in Parigi, suggerendo anche la presenza di un celebre attore, l'Arlecchino Tristano Martinelli. Suo fratello Drusiano era marito della prima donna dei «Confidenti», Angelica Alberghini: è il nome di costei che dà il titolo alla commedia del Capitan Coccodrillo ed è lei uno dei personaggi principali dello stesso *Alchimista*, commedia di un altro «Confidente», Bernardino Lombardi, apparsa nel 1583. Che anche questo attore fosse, all'epoca, in Francia, è parzialmente confermato da una prefazione da lui scritta per una tragedia falsamente attribuita a Tasso (*Il Tancredi* di Federico Asinari, ribattezzata per l'occasione *Gismonda*) e pubblicata a Parigi dall'editore Chevillot nel 1587; che poi anche la sua commedia, edita in Italia, a Ferrara, dallo stampatore ducale Vittorio Baldini, nel 1583, fosse stata predisposta in vista del viaggio francese, non è sicuro. Rimane comunque il fatto di una notevole messe di pubblicazioni fiorite proprio intorno a quel viaggio: ogni attore si portò dietro il suo passaporto o, come Angelica, si fece registrare su quello dei compagni più valenti.[13]

Nata come strumento di promozione e pubblicità, l'editoria doveva per forza guardare al di sopra di sé, cercando nel modello letterario il rampino che la issasse ad un rango superiore. Quei testi non possono quindi essere letti come specchi autentici di una cultura drammaturgica in atto. Ombre semmai di un segreto lavoro di assestamento dovuto alle metamorfosi degli attori che, come dei venditori ambulanti, avrebbero tanto meglio potuto smerciare i loro ruoli quanto più si fossero adattati al rispetto della cornice di decoro che esigeva la committenza cortigiana. I libri permisero di esporre i "ruoli", la dimostrazione della capacità di stare dentro alle regole, di rispettare l'etichetta del decoro, mimetizzando, per insicurezza e pudore, la genesi teatrale. Senza arrivare al raffinato Adriano Valerini, comico che si esibì in bella prosa, in rime d'occasione e in una tragedia, *Afrodite* (1578), celando perfettamente dietro

13. Sulla tournée dei «Confidenti» vd. GAMBELLI, D. *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole,* Roma, Bulzoni, 1993, p. 127-192.

un metodo letterario i contenuti effettivi del recitare, anche il Lombardi dell'*Alchimista* fece di tutto, per fortuna senza riuscirvi, per scrivere una commedia "alla maniera di".

E la maniera è nascosta soprattutto nella *fabula* e nella lingua. Solo qui il drammaturgo organizzatore può intervenire, una volta che ha preso atto dei ruoli preesistenti. La *fabula* e la lingua consentono di normalizzare il testo, con trasfusioni di letteratura proverbiale, iniezioni di topoi certificati, lavande di buon toscano. Il Lombardi conserva la parlata dialettale (il bolognese con qualche traccia di ferrarese e modenese) solo nella maschera che si dice fosse sua; gli altri attori adottano il toscano (più o meno accidentato) ai danni forse del primitivo spagnolo parlato da Zigantes o del bergamasco di cui forse era dotato in partenza Nebbia. Resta solo un angolino folklorico per un omaggio d'obbligo all'oste francese, simbolico rappresentante del paese ospite. Travestimenti letterari appaiono anche i nomi dei servi (almeno Vulpino e lo stesso Nebbia ricordano l'Ariosto della *Cassaria*), non ci sono i riferimenti alle maschere se non in Graziano (comunque travestito da laico architetto), tutti gli altri personaggi esibiscono connotati esteriori confondibili con quelli di altre composizioni letterarie. Classica è la divisione nei cinque atti, invece dei tre solitamente adoperati per i canovacci. Aretinianie la spolveratura cronistica, l'ambientazione occasionale nella Roma del Borgo e Tor di Nona, di Banchi e Campo dei Fiori, ed anche la frequente farcitura con un lessico proverbiale, di estrazione furbesca e cerretana. Di riporto le venature comico-moralistiche di sapore protocinquecentesco sul rapporto saggezza-follia (per il personaggio di Momo), sull'onestà d'amore (che riguarda tutti i personaggi femminili), sull'educazione erotica (recitata dalla vecchia Nafissa), eccetera.

Del resto non sorprende in un plagiario sospetto come Lombardi questa attenzione al ricco repertorio della cultura cinquecentesca. La struttura del *cast* prevede due vecchi, una doppia coppia di innamorati che rappresenta la giusta continuità tra genere alto e scenari, due servette dotate di numeri osceni, due servi intriganti; e inoltre alcune parti mobili: il Capitano con il servo Nebbia, la meretrice Angelica con la vecchia ancella Nafissa, e infine Gonnino, Pocointesta e Forca. Non è la geometria schematica delle parti in canovaccio, ma quasi. In realtà tutto si riduce ad una doppia famiglia (quella della vedova Lucrezia, quella di Momo), alla casa di Angelica, e ai viaggiatori in transito. Altrettanto elementare la classificazione delle parti per moduli recitativi: Graziano, Pocointesta, Gonnino, lo stesso Zigantes, Mario travestito da Gonnino nell'ultimo atto, replicano le tirate demenziali, i paralogismi, i *nonsenses* (Forca è una variante puramente linguistica, in gergo furbesco); Carlo, Mario, Lidia Angelica e Nafissa, ciascuno al suo livello, iterano i monologhi amorosi, i vaneggiamenti, i pianti e i sospiri; le servette praticano un modesto erotismo di controscena; Nebbia e Vulpino (in ombra sta Perillo) danno voce alle due facce dell'agire zannesco: il primo sragiona dietro al cibo con grossolana stolidezza, l'altro ordisce trame e scioglie viluppi come un primo zanni.

Da questa seconda analisi e classificazione dei personaggi risulta evidente come il teatro di *performance* sia ben più forte della rappresentazione. Quest'ultimo (forte in Momo e Lucrezia, nella fabula, nelle farciture letterarie), rinvia ad un teatro simbolico, di origine neoplatonica, che sta per altro. La performance risolve la teatralità in comportamento, in prova di destrezza: il parlare «alla rovescia», i numeri di magia (III.6; IV.7), le citazioni degli amorosi, gli interventi musicali di Momo e Mario, la pseudotrance di Nebbia (IV.2) il concatenamento dell'azione grazie agli oggeti (la collana, fino a III.6) e ad travestitismo (da III.7 alla fine). Tra la nostalgia di un teatro rappresentativo e la pratica di un teatro di comportamenti, *L'Alchimista* si mantenne a metà strada. I recitanti invece, passando di prova in prova, di ruolo in ruolo, tra una lettura che li voleva rappresentanti (in senso proprio) di un sistema e una pratica quotidiana che li voleva, più che elargitori di idee altrui senza prezzo, venditori di se stessi, inevitabilmente scelsero di obbedire a quest'ultima. Se quindi, come pretesto di lavoro, preferirono la vincolante ma ospitale commedia alla troppo flessibile e libera pastorale, o alla schematica e chiusa tragedia, ciò fu anche per dei motivi per così dire autobiografici. Era quello il genere, in linea di principio, all'altezza dei tempi, il più vicino al loro quotidiano romanzo. Lì giacquero e in quel modo toccarono, così come era allora possibile toccarla, la verità.

Nel secolare addestramento alla vendita di sé, è naturale che gli attori riuniti in compagnia continuassero a praticare, come da richiesta, la rappresentazione delle tragedie, delle pastorali, dei melodrammi. Anche quei ruoli fruttificarono, quegli avvenimenti segnarono la cronaca dello spettacolo, ma la storia profonda, fatta di conoscenza e autocoscienza, e quindi di mutamenti, procedette per i canali suggeriti dalla convenzione «commedia». *La Fiammella* di Bartolomeo Rossi, come la presunta *Fillide* di Lombardi (1579), o la successiva *Mirtilla* di Isabella Andreini (1588) furono pastorali come *La ghirlanda* di Silvio Fiorillo (1609), *L'ingannata Proserpina* e *L'alteressa di Narciso* di Francesco Andreini (1611). Lo spettacolo che le edizioni delineano è fatto di due teatri paralleli. Nella *Fiammella* Pantalone, Graziano e Bergamino (lo zanni) sono il controcanto della vicenda d'amore di Fiammella, Titiro, Ardelia e Montano. Solo nell'ultimo atto le maschere entrano in contrasto diretto con le divinità e subiscono il giudizio supremo che farà sprofondare nel mare Graziano e Bergamino, e resusciterà Pantalone. La somma dei due luoghi comuni (l'intreccio d'amore con scambio di coppie, il buffone *revenant* dal regno dei morti), desunti da letteratura alta e da tradizione buffonesca, non fa scandalo; colpisce invece lo stridore di tecniche sotteso alle due *fabulae*: i due generi erano infatti conciliabili solo sulla carta. Certo i comici professionisti avrebbero continuato a recitare come «Protei» in questo o quel copione, ma la linea pastorale o tragica con tutti i suoi dèi e con tutte le sue esigenze di connotazione simbolica, incitava il recitante a misurarsi (magari anche in chiave parodica) con il modello, a farsi di nuovo rappresentante di un altro da sé. Esigenza ineliminabile, credo, di ogni teatro e di ogni tempo. Destinata però a restare minoritaria nella fase che stiamo

descrivendo, quando cioè i buffoni e gli attori furono immessi nel teatro "rappresentativo" (come appunto Graziano, Pantalone e Bergamino della *Fiammella*) con la sotterranea esigenza di difendere la propria identità (magari schematizzandola) di *performers* portatori di pura abilità.

Una metà degli attori (gli innamorati) aveva alle spalle un repertorio di rappresentazioni, l'altra metà proveniva da una *routine* in cui l'attore e il personaggio si identificavano. Nell'editoria era preferibile mostrarsi in linea con la nobile tradizione rappresentativa, neoplatonica; nella pratica i venditori di teatro ebbero il sopravvento sui dispensatori di personaggi. Se le anime nobili eternarono alcune celebri dive (come Vincenza Armani, Vittoria Piissimi, Isabella Andreini) in virtù delle loro doti di mediatrici di poesia, la realtà di quegli spettacoli fu piuttosto l'ottusa ripetizione dei soli tic, l'iterazione e l'accumulo di una lingua chiusa, un infinito contrasto di suoni nei dialoghi. E non dobbiamo farci lusingare dalle apologie poetiche che quelle grandi attrici meritarono, confondendo l'evoluzione complessiva di un fenomeno con i suoi campioni eccezionali.

Nel 1588, a conclusione del ciclo parigino dei «Confidenti», immediatamente prima dell'arresto della vita spettacolare francese in coincidenza con le sanguinose guerre di religione, usciva sempre a Parigi e presso il solito L'Angelier, un libro intitolato *Lettere facete e ghiribizzose*. Ne era autore Vincenzo Belando, un immigrato siciliano esperto di teatro, teatrante a sua volta. I libri di lettere erano apparsi, numerosi, nella prima metà del secolo e bene si erano prestati a restituire sulla carta, in edizione *ne varietur,* i valori fluttuanti della comunicazione monologante: da un mittente identificato a un interlocutore più immaginario che reale. Solitudine del buffone, preminenza dell'oratore umanistico, esercizio retorico della scrittura poterono in tale genere conciliarsi. La lettera fu infatti il luogo di transito naturale da una consumazione pubblica e orale dell'informazione alla sua «privatizzazione». Se ne servirono, oltre all'Aretino che ne fornì una esibizione sistematica (1538-1557), Machiavelli (in alcune lettere «giocose» probabilmente destinate alla lettura della brigata o compagnia di piacere) e soprattutto Ruzante nella *Prima* e *Seconda Orazione* (del 1521 e del 1528), nella *Lettera giocosa* (1522) e nella *Lettera all'Alvarotto* (1536), eseguendo più che un gioco letterario una consuetudine spettacolare di ambito aristocratico. Mentre il genere fiorì per merito di letterati che lo illustrarono con eminenti firme (Bembo, Caro, Giovio, Guarini, Parabosco, Bernardo e Torquato Tasso), la ricaduta teatrale non fu di minore interesse. Andrea Calmo (dal 1547 al 1566) produsse ben quattro volumi contenenti ora «vari et ingeniosi discorsi filosofici», ora «lettere indirizzate a diverse donne sotto molte occasione de innamoramenti»: opere autonome rispetto al teatro, ma anche serbatoio di riserva rispetto a quello. *L'argute e facete lettere* di Cesare Rao[14] ospitarono tra l'altro mittenti e destinatari identificati con ruoli teatrali (Lus Burchiella Graziano,

14. Pavia, G. Bartoli, 1573; ma con molte ristampe: 1576, 1584, 1598, 1601, 1610, 1622.

Stefanel Bottarga, un Pedante, Zan Ganassa, uno scolaro, un dottore, un bravo, un medico, eccetera); le *Lettere* del Belando accentuarono il carattere teatrale delle altre raccolte, ospitando materiali palesemente desunti dalla scena in lingua veneziana, toscana e grazianesca.

Si inaugurò così un filone secondario ma importante dell'editoria legata alla recitazione. Non sono ancora i «generici» che di lì a poco alcuni grandi attori offriranno al pubblico; si tratta però di un libro che già si presenta come retrospettivo e consuntivo. Più una raccolta di memoria professionali, debitamente sublimate, che un'antologia d'invenzioni letterarie. Il genere era pronto a trasformarsi ulteriormente e ad accogliere, in uno zibaldone senza gerarchie interne, tutti i ricordi di un repertorio individuale. Si è detto che gli attori meno importanti sul palcoscenico, ma dotati di discrete basi culturali, avevano riscattato la loro marginalità scenica pubblicando la propria capacità organizzativa, e cioè la *fabula* messa per disteso e integrata dai dialoghi, in altre parole la commedia. I grandi attori invece fecero commercio, non della macchina teatrale, ma di se stessi, esaltando la solitudine e la specializzazione estrapolata dallo spettacolo. Alcuni anni dopo Belando, nel 1603, Giovanni Gabrielli, in arte Sivello, affiderà alle stampe popolari un suo *Testamento in forma di lettera*; nel 1607 Francesco Andreini curerà l'edizione postuma delle *Lettere amorose* della moglie Isabella (ristampe si segnalano nel 1610, '12, '16, '17, '20, '21, '24, '25, '27, '34, '38, '47); nel 1616 Pier Maria Cecchini publicherà le sue *Lettere facete e morali* (seconda edizione nel '22); Domenico Bruni nel 1621, probabilmente capovolgendo il procedimento degli altri attori che avevano chiamato lettere dei puri e semplici indirizzi di prologo o di congedo, manderà alle stampe dei *Prologhi*; nel 1639 Margherita Costa darà alla luce le sue *Lettere amorose*. Ciascun attore definiva in quel modo, se era un grande attore (molto ambizioso, con capacità di scrittura), i confini del suo ruolo. Meritano di essere rammentate le *Cento e quindici conclusioni in ottava rima del plusquamperfetto Duttor Graziano Partesana da Francolino comico Geloso,* pubblicate da Ludovico de' Bianchi (1587), *Le bravure del Capitan Spavento* di Francesco Andreini del 1607 (ristampe e traduzioni innumerevoli seguirono a breve distanza), le raccolte di capitoli, suppliche e ringraziamenti editi da Giovan Paolo Fabri (1608), l*e Fantastiche e ridicolose etimologie* recitate in commedia e stampate da Aniello Soldano nel 1610, i Ragionamenti fantastici posti in forma di dialoghi rappresentativi firmati da Francesco Andreini (1612), i *Fragmenti di alcune scritture* attribuiti dallo stesso Andreini alla defunta consorte 1621), le *Fatiche comiche* (1623) di Domenico Bruni. *Li tre capitani vanagloriosi* di Silvio Fiorillo, in arte Capitan Matamoros, apparso in veste di commedia (nel 1621), è in realtà un repertorio di tutti i possibili capitani (italiano, spagnolo, napoletano), senza effettiva struttura scenica: un pretesto per esibire la singola parte, la bravura individuale.

Attraverso queste opere, promuovendosi "autore", il recitante acquistava pubblicamente (non esistevano allora altre forme di pubblicità) un cognome separato dal nome d'arte. I contenuti di quell'opera, una volta distinte le

identità, potevano restare i piú monotoni e i piú monocordi possibili. Non ci serebbe stato il rischio di vedersi confondere con i buffoni del buon tempo andato. Eppure dell'antica tradizione quei libri salvaguardarono una parte non secondaria. Attraverso loro ogni ruolo apparve come la sintesi di una carriera, professionale e biografica. Ogni libro consegnò a lettori e posteri il consuntivo di quella doppia vicenda. Era la trascrizione storiografica più avvertita che si potesse dare di un avvenuto mutamento genetico. La sanzione, pur provenendo ancora una volta dal libro, andava a vantaggio di una legge contraria ai diritti della letteratura. Si stabiliva che per recitare non bastava volerlo, in una notte di carnevale, interrompendo il corso della propria vita. Si stabiliva che non c'era teatro prima degli attori, che non c'erano testi prima dello spettacolo, che il copione poteva essere steso, come ogni onesto bilancio, solo alla fine di molte repliche. Il carattere consuntivo divenne così il tratto originale della drammaturgia dei comici di mestiere. Fu la trascrizione, ruolo per ruolo, parte per parte, attore per attore, dei comportamenti accumulati, sedimentati, selezionati nel corso di molte *tournées*, dopo tanti scambi di compagnia, tante sostituzioni di *partners*, mutamenti di repertorio. I cosiddetti «generici» testimoniano in maniera chiara la rivoluzione compiuta. Le commedie si confondono, una volta trascritte per esteso, con i modelli letterari, che contengono invece congetture di spettacoli possibili, ipotetici, irreali. I libri dei ruoli sono invece irriducibili ad altro, nuda esposizione di se stessi, disarmato riconoscimento di individualismo, dichiarazione di impotenza drammaturgica. Le commedie letterarie illudono chi ricerca la poesia nel teatro, i generici deludono quella ricerca.